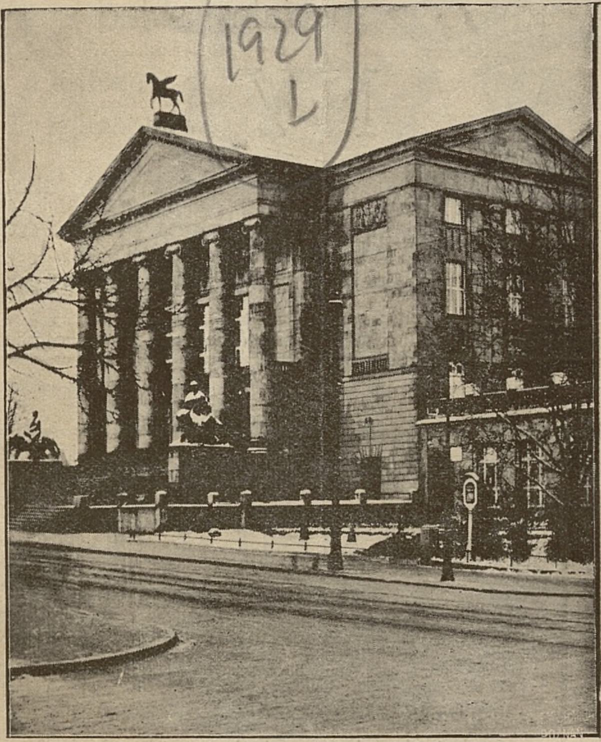
ŚWIAT KULIS



Nakład biura ogłoszeń „PAR"

30 gr

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH

WRONIECKI



Centrala Dywanów

Kazimierz Kużaj

Rok zał. 1896 ul. 27 Grudnia 9 Rok zał. 1896

Największy
specjalny skład w Poznaniu

DYWANY

w wszelkich gatunkach
w imponującym wyborze

Specjalność firmy: Dywany ręcznie wiązane
Smyrna krajowej produkcji.

KILIMY - CHODNIKI - MATERJAŁY PODŁOGOWE - FILSE - KOKOSY

Sprzedaż solidnych wyrobów po niskich stałych cenach. Rzetelność bezwarunkowa

---



Reformowa Opaska

„Prujapol"



wywiera znakomity wpływ na figurę i zapewnia osięgnięcie modnej linji.

„Prujapol" jest wygodna w noszeniu, nie krępuje swobody ruchów, nie ulega zniszczeniu i zastępując masaż, przez równomierne przyleganie, oddziaływa dodatnio na organy, znajdujące się wewnątrz jamy brzusznej.

Być matką i zachować smukłe kształty można jedynie, używając opaskę „Prujapol", zalecaną przez wielu lekarzy.

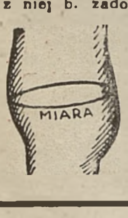
Opaska ta nie zawiera w części nabrzusznej tak przykrych w noszeniu stalek i odznacza się następującemi **zaletami:**

1. Składa się z szeregu pasków gumowych, z których każdy po zużyciu można małym kosztem zastąpić nowym. W ten sposób sama opaska nie niszczy się wcale.

2. Sznuruje się ją równomiernie z wierzchu przy pomocy szeregu tasiemek, nie wywołując w ten sposób przykrego ucisku.

Panom poleca się również opaskę „Prujapol" w formie pasa niezbędnego dla panów otyłych i sportowców.

Pani H. S. z B. pisze o opasce „Prujapol": Przed rokiem kupiłam u Pana opaskę „Prujapol", i jestem z niej b. zadowolona. Obecnie proszę o nadesłanie mi drugiej opaski o 5 cm węższej, gdyż o tyle zeszczuplałam.



Pan Fr. L. pisze: „Przed 6 tygodn. kupiłem u pana opaskę „Prujapol", która oddaje mi wielkie usługi. Żałuję bardzo, że nie słyszałem o niej wcześniej. Obecnie proszę o nadesłanie dla mej żony damskiej opaski „Prujapol" z 4 podwiązkami rozmiaru 105 cm.

Cena opaski damskiej „Prujapol" zł 35.—, dto męskiej „Prujapol" zł 30.—, ponad 100 cm dolicza się 3.50 zł za każde 10 cm objętości.

Wysyłkę uskutecznia się za zaliczeniem pocztowem.

B. PRUSIEWICZ, POZNAŃ, PL. NOWOMIEJSKI 7.

Przy zamówieniu uprasza się o podanie miary w cm.

ŚWIAT KULIS

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM

WYDAWNICTWO TEATRÓW MIEJSKICH W POZNANIU

Nakład Biura Ogloszeń „PAR" Poznań, ul. Aleje Marcinkowskiego nr. 11 i 27 Grudnia nr. 18

BYDGOSZCZ Dworcowa 72 · KATOWICE Poprzeczna 8 · KRAKÓW Rynek Gl. 46 · LWÓW Akademicka 14 · TORUŃ Szeroka 46 · WARSZAWA Bracka 17

ROK I. ZESZYT 1

Dobrywieczór!

„Z dniem 1. stycznia 1929 roku zacznie się ukazywać nowy dwutygodnik, poświęcony sprawom teatralnym, zagadnieniom sztuki scenicznej, kulturze opery i dramatu p. t. „ŚWIAT KULIS".

Ilustrowane zeszyty będą żywą kroniką tego dziwnego świata złudy, jaką jest teatr. Artykuły utrzymane w tonie lekkim i jasnym staną się niezawodnie dla najszerszej publiczności ciekawem źródłem wiedzy, wiadomości i sprawozdań ze świata kulis — wiecznie żywego i cokolwiekby się powiedziało — nieśmiertelnego.

Czytelnicy dowiedzą się z kart „Świata Kulis" o tem, co się właśnie w obrębie tych kulis dzieje — na fotografjach znajdą swych ulubieńców, z ilustracyj z oper, dramatów i komedyj — będą sobie mogli odtworzyć to, co ginie w zawodnej pamięci.

„Świat Kulis" pragnie służyć publiczności -- pragnie zadzierzgnąć mocne węzły pomiędzy widzem a teatrem, pomiędzy sceną a widownią.

Szczerze też i gorąco trzeba powitać inicjatywę Zarządu Teatrów Miejskich — którego dziełem jest „Świat Kulis". Kierownik literacki Teatru Polskiego, będzie również kierownikiem nowego pisma, drukowanego nakł. Biura Ogłoszeń „PAR".

Pierwszy zeszyt ukaże się już na Święta Bożego Narodzenia".

Taki oto komunikat pojawił się we wszystkich pismach polskich a zanim publiczność zdołała o nim zapomnieć — już i numer pierwszy ma w ręce!

Główne założenie pisma naszego streszczają słowa powyższe. Tutaj pragniemy jedynie dodać:

Szanowni i Kochani Czytelnicy! — Kontakt pomiędzy redakcją a Wami musi polegać na ufności i życzliwości — na innej drodze porozumienia osiągnąć nie można! jedna jest tylko droga od człowieka do człowieka — drogą tą jest: serce!

Zeszyt pierwszy, siłą faktu, jest biletem wizytowym — oby dalsze zeszyty stały się miłą i konieczną pogawędą pisma i redakcji z czytelnikiem i publicznością! — a staną się nią niezawodnie jeśli podzielicie z nami radość, że pismo sprawom teatralnym poświęcone powstało, że powstało w Poznaniu, który słynie z żywej i wdzięcznej widowni.

Powtarzamy: celem nawiązania serdecznej spójni pomiędzy Teatrem a publicznością — podejmujemy pracę niniejszą. Troską naszą jest i będzie podniesienie życia teatralnego w Poznaniu, a temsamem stworzenie ważnego przyczynku kultury narodowej wogóle.

Rozmyślnie unikamy na tem miejscu zapowiedzi szumnych i przesadnych — z otuchą patrzymy w przyszłość w tej świadomości, że żadna praca podjęta w imię rzetelnych zasad i czystej intencji nie idzie na marne!

Sursum corda!

REDAKCJA

NIEŚMIERTELNY FREDRO

Z POWODU PREMJERY „CIOTUNI" I „NIKT MNIE NIE ZNA" W TEATRZE POLSKIM DNIA 22. 12. 28.

„Jestem przekonany, mówił J. Klaczko, wytrawny znawca literatur i kultur, że nastanie epoka, w której przyjdzie kolej na kult Fredry. A przytem Fredro nigdy się nie zestarzeje, nie wyjdzie z mody, bo jest nawskroś polski i ludzki. Może przyjdzie taka epoka, że ludzie zapomną o Krasińskim, że nie będą czytali Wallenroda, ale Pana Tadeusza i najcelniejsze komedje Fredry będą czytali zawsze".

Czy jesteśmy w przededniu tej epoki? „Komedja francuska" pielęgnuje z czcią tak wielką, kult Moliera, że nie wyłącza z repertuaru swego nawet najsłabszych jego komedji, Anglicy zakładają specjalne teatry szekspirowskie i grają w nich najdrobniejsze nawet fraszki genjalnego poety jak Niemcy okolicznościowe drobiazgi Goethego — omyłki jego genjuszu — wystawiają, gdyż oprócz praw sztuki są jeszcze prawa pietyzmu narodowego. Do obu tych praw zdobył sobie mandat Aleksander hr. Fredro, „autor stanowiący epokę dla sceny polskiej", jak to przed laty już trafnie ocenił W. Pol. mówiąc:, „że jest on u nas nietylko twórcą wyż-

szej komedji, ale zarazem genjalnym twórcą komedji nowożytnej w znaczeniu europejskiem i emancypacja sceny polskiej pod względem duchowym jest jego dziełem, gdyż on stanął wśród tych europejskich zapasów jako szermierz naszego wieku".

Chociaż Fredro nie wyskoczył, jak Minerwa z głowy Jowisza — lecz komedja jego miała oparcie w literaturze, w teatrze i w społeczeństwie o twórczość dawniejszych polskich komedjopisarzy, to jednak faktem jest, że dopiero Fredro dał swojemu narodowi komedję godną jego wielkiej literatury, a dał ją dlatego, że miał nietylko talent dramatyczny, ale że się komedjopisarzem urodził — on pierwszy w Polsce.

Miał Fredro szekspirowski talent oryginalnego przetwarzania zapożyczonej treści i dzięki temu nie szkodzą żadne źródła literackie jego arcydziełom, jak nie zaszkodziły szekspirowskiemu J. Cezarowi ani Romeowi i Julji.

Dzięki niezrównanej inwencji przyswoił Fredro komedji polskiej wszystkie te formy i rodzaje, jakie wytworzyła komedja francuska w ciągu 2-ch wieków swego istnienia.

A przedewszystkiem zapisał się ten dziwny poeta, kończący swą literacką edukację wśród obozów armji Napoleona i w lodach Berezyny — w historji literatury XIX w. jako pierwszy wielki realista w tworzeniu typów i postaci indywidualnych, ludzi żywych, prawdziych i jako plastyk, należy do tego samego typu pisarzów co Mickiewicz, Prus, Reymont.

Poprzednicy Fredry dosyć napisali się komedji, ale dopiero w jego dziełach objawiła się vis-comica, nerw komizmu — jak poezja jest dopiero w poezji Kochanowskiego, bo Fredro był komikiem z bożej łaski — a jako artysta zwyciężył świadomie satyryka moralistę i zerwał pęta służby dydaktycznych tendencji, w których chodziła komedja polska od czasów wieku oświecenia.

Czwarte już z rzędu pokolenie polskie odmładza się w źródle jego pogody, a każde następne odkrywa w nim nowe uroki i chodzi do teatru poufalić się ze swemi najlepszemi znajomemi, w przeświadczeniu nieomylnem, że zazdrościć nam może fredrowskiego teatru każda literatura europejska i że na przyjście większego od Fredry komedjopisarza czekać będzie lit. polska długo, jak trzy wieki czekały po Kochanowskim na Mickiewicza.

hs

TEATR POLSKI WCZORAJ I DZISIAJ

Pięćdziesięciolecie sceny poznańskiej czeka swego dziejopisa, wykakazującego przypływy i odpływy ruchliwej powierzchni scenicznego świata.

W niniejszym szkicu chodzi o spojrzenie na rolę, jaką teatr spełnił w 43-letnim okresie swej niewoli i okupacji ducha polskiego, i jakie otwarły się przed nim horyzonty z chwilą politycznej wolności narodu, którego teatr jest głosem a w chwilach osobliwych bywa nawet sumieniem.

W tym pierwszym swym okresie, zbrojnym i znojnym, stanowił teatr z natury rzeczy redutę na szańcu narodowym i wyraźny miał cel przed sobą: obronę ducha, języka i literackiej kultury przeciw obcości, przewadze materjalnej i propagandzie cudzej kultury. Była to więc służba narodowa w znaczeniu żołnierskiego wytrwania na posterunku w ogniu

ataków, w dymie szturmu i trwodze zalewu. Walka tem uporczywsza i twardsza, że wróg obliczał ją na przetrwanie, na cernowanie reduty wszystkiemi środkami, jakie daje opanowanie okolicznego terenu i nieskończony zasób środków materjalnych.

I broniła się ta reduta „jak motyl wrzucony w środek mrowiska, gdy mrowie go naciska“.

Dziś we własnem państwie żyjący i podparci we wszystkich naszych poczynaniach jego autorytetem — nie możemy materjalną jednostką mierzyć ówczesnego wysiłku owych żołnierzy i oficerów, co w chłodzie i głodzie, w trudzie i zmudzie oszańcowali się w ogrodzie Potockich, choć „ich reduta sześć tylko armat miała — wciąż dymią i świecą... i nie tyle przejdzie uczuć przez duszę w rozpaczy, ile z tych dział leciało bomb kul i kartaczy“, by mówić obrazem poety.

Ten maleńki „Teatr Polski“ stał się symbolem roli i doli naszych teatrów w porozbiorowych dziejach. Na jego deski, pod skrzydła bóstwa sztuki chronił się zagrożony i wypierany ze sceny życia język polski i stąd rozbrzmiewał nieskażoną swą melodją, rytmem i dźwiękiem; z kazalnicy teatru przemawiali do braci ze swego wygnania wieszcze, poeci i myśliciele, krzepiąc ich ducha na wytrwanie i w wierze w koniec noć zmartwychwstania, z trybuny teatru padały wyroki na niesprawiedliwości, wyroki, które potwierdziły dzieje.

Z desek tych zstępowały strojne w kontusze i skrzydła postacie wielkiej przeszłości, herosi poświęcenia się dla służby narodowej, krwawe ofiary gwałtu, więzeń i cytadeli i przez poetów wyśnione białe ofiary dobrowolnych poświęceń.

I szły te postacie z desek teatralnych w tłum na widownię, siadały na pustych krzesłach, na miejscach opustoszałych po tych, co z celi więziennej i ze zesłania przyjść dzisiaj nie mogli i wypełniały salę codziennie do ostatniego miejsca, by nikt nie zauważył na widowni luki ni wyłomu. Tak bratała się tutaj przeszłość z przyszłością, — ponad złudą rzeczywistości, wiara ufnie ściskała prawicę zwątpieniu, siła i moc wodziły słabych na wzgórza otuchy i ukazywały witające brzaski idącego dnia odsieczy.

A dziś? kiedy otwarty się bramy reduty na szeroki świat, czyż zamurować mamy jej wyloty, lub rozebrać ją i sprzedać na budulec czy opał?

Zły byłby to żołnierz, co po bitwie łamie swe bronie i usiada w chwalę wspomnień. Długoletnie oblężenie skurczyło siły obrońców i nauczyło ich życia kazamat, czuwania nad stanem posiadania jedynie. Dziś, we własnym domu, zawiesić możemy dawne oręże na ścianach — a przystąpić do rozszerzania tego domu i do zasianie kwietników przed oknami, by dusza wolnych rozwijała się w promieniach słońca na miarę obszarów wolności.

Wielkie przed teatrem narodowym wyrosły cele i dalekie odsłoniły się horyzonty. Jeśli ostoją ducha i strażnicą języka był teatr w czasach niewoli — to dzisiaj stać się winien krynicą nowego języka — języka wolności, bo go nie znamy jeszcze, zasłuchani w echa przeszłości, zaskoczeni faktem rzeczywistości — wyrosłej ze złudy przeszłości.

Językiem wolnego narodu, swą wolność ubezpieczającego na wszystkich frontach zbiorowego życia, przemawiać winien genjusz plemienny ze sceny teatru do widowni życia.

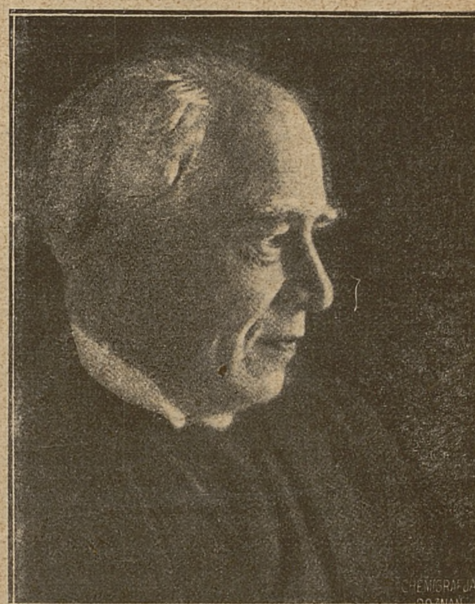
H. Szczerbic

STANISŁAWA WYSOCKA

30-LECIE TEATRU ARTYSTYCZNEGO W MOSKWIE

Poznałam Stanisławskiego w roku 1905 — wybrałam się wówczas z Krakowa, aby zobazyć świeżo wystawionego Branda Ibsenowskiego w Artystycznym Teatrze w Moskwie. Czarujący ten człowiek miał już poza sobą 7 lat pracy w stworzonym przez siebie na owe czasy rewolucyjnym teatrze — miał poza sobą gościnne występy z całą trupą w Berlinie — gdzie mu wówczas zarzucano zbytni naturalizm.

Pojechałam dla Branda, a ujrzałam pierwszą sztukę wystawioną przez Stanisławskiego, po występach berlińskich w której zeszedł z drogi naturalizmu i która dla mnie była rewelacją — był to „Dramat życia“ Hamsuna. O ile Brand reżyserowany przez współpracownika Stanisł. Niemirowicza nie zrobił na mnie wrażenia — a nawet sprawił mi zawód o tyle Hamsun tak dekoracyjnie, jak i w wykonaniu był czemś dotychczas nie widzianem w teatrze. Niestety cała prasa moskiewska nie oceniła tego — co mogło Artystyczny Teatr poprowadzić po innych drogach. — Stanisł. zniechęcony powiedział: „po co mam się trudzić nadaremnie — wrócę do starego — i wrócił i trwał w tem doprowadzonem do najwyższych szczytów „Starem“ aż do roku 1914 — gdy tęsknota za czemś innem — od zaskrzepłego już w pewnym szablonie art. teatru kazała mu stworzyć „Studja“. Był to mały teatrzyk, w którym scena była na poziomie pierwszego rzędu krzeseł, a reszta widowni wznosiła się amfiteatralnie. Tam to młodzież pod kierunkiem ubóstwianego Konstantego Siergiejewicza przy pomocy niezmiernie utalent. dziś już nieżyjącego Sulerzyckiego — usiłowała iść po drodze wydobywania „duszy“ danego utworu. Na pierwszy ogień wybrano Dickensowskiego „Świerszcza za kominem“ i było to rzeczywiście czarowne przedstawienie. Cieszył się niem Stanisławski — przychodził niespodzianie — siadał w kąciku i patrzył z rozradowaniem na to, — czego sam jako aktor naturalistyczny wydobyć nazewnątrz nie umiał — a co było tęsknotą jego duszy. Ze Studjów wyszedł Wachtangow, który później tak niesłychanie wspaniałe dawał dzieła reżyserskie jak Turandot i Henryk IV.



Wielki reformator Teatru Rosyjskiego
STANISŁAWSKI

Stanisl. jako reżyser i kierownik teatru — który właśnie obchodził 30-lecie swej działalności — nie zaskrzepł w szabloniez ani w kopji samego siebie — ciągle szukał wyrazu dla coraz to nowych tęsknot swej przebogatej duszy. Nie należał on ni-

gdy do tej plejady nowatorów, — którzy szli za rozmaitymi izmami i przylepiali zewnętrzne etykietki do utworów, które nic wspólnego z temi izmami nie miały — poczuł, że kierunek art. teatru zubożał aktora — że ton teatru był szary w wykonaniu — zaczął więc szukać wyrazu głosowego, co pociągnęło za sobą potrzebę plastyki ciała. Może mu nasunęło tę potrzebę wystawienie przez Teatr Artystyczny Hamleta pod reżyserją Craiga — gdy zobaczył jak dzielny skądinąd aktor naturalistyczny poczuł się bezradnym w Craigowskich parawanach — gdy mu zabrakło oparcia w utensyljach życiowych — dość, że odszedł od życiowej zewnętrznej prawdy — a poszukiwania swoje rozpoczął na drodze rytmu — fonetyki i umuzykalnienia a również plastyki ruchu. Niestety nie danem mi było widzieć ostatnich prac Stanisł., wiem to tylko z listów pisanych jeszcze przed wyjazdem do Ameryki a również z książki, która wyszła niedawno p. t.: „Moje życie w Sztuce“, z której fragment rzucający światło na poglądy Stanisł. podaje:

„Po powrocie do kraju po dwuletnich występach gościnnych — zastaliśmy w Moskwie duże zmiany, które mnie zadziwiły. Trzeba zacząć od tego, że teatralne twórcze życie aktorskie — nie bacząc na to, że widz zbrudniał i mało uczęszcza do teatru — wydało mi się niezwykle intensywnem w porównaniu z Zachodem. — Wiele poszukiwań, które przed naszym wyjazdem zaledwie zarysowywało się — obecnie znalazło swoją skończoną formę. Można powiedzieć, że mamy nowe teatry różnych typów: agitacyjny — teatr politycznej satyry — teatr zawsze ze śmiałemi i utalentowanemi scenicznemi trickami na sposób amerykański — teatr gazety i feljetonu — mówiący o aktualnościach dnia — teatr eksperymentalny — teatr kompilacyjny — bez własnych pomysłów — umiejący zużytkowywać najbardziej jaskrawe i udalne pomysły cudze i zastosowywać je do swoich scenicznych i aktorskich możliwości. Architektura, konstruktywizm dekoracyjny i rozmieszczenie mise en scene na tak zwanych scenicznych płaszczyznach są wykorzystywane przez nowy teatr do najwyższych granic. Niema prawie ani jednego teatru, któryby się na tem nie opierał. Groteskowość dekoracji, kostjumów i wykonania doprowadzoną jest do nadzwyczajnej, często bardzo artyst. wyrazistości. Śmiałe pomysły charakteryzacji — złote i srebrne włosy — futurystyczne malowidła na twarzach — naklejanie tekturowych fragmentów — ogólnie przyjęte przez wszystkie teatry — przytem wszechstronność wyćwiczenia i przygotowania ciała — głosu i całego aktorskiego aparatu tak potrzebnego dla teatru — doszła do niezwykłych rezultatów. Trzeba podziwiać pomysłowość — talent — śmiałość — smak —znajomość sceny wynalazców tych wszystkich scenicznych nowości i odkryć. Śpiewam hymny na ich cześć — ale z zastrzeżeniem. Dotychczas — dopóki fizyczna kultura ciała przychodzi z pomocą głównym twórczym zadaniom sztuki tj. ujawnieniu w artystycznej formie życia ludzkiego ducha — z całej duszy witam nowe zewnętrzne zdobycze współczesnego aktora. Lecz od tej chwili — gdy fizyczna kultura staje się sama w sobie celem sztuki — gdy zaczyna brać górę nad twórczością wewnętrzną i stwarzać rozbieżność między dążeniem duchowem a umownością zewnętrznej gry — gdy zaczyna gnębić uczucie — staję się zaciekłym przeciwnikiem nowych zdobyczy.

Dlaczego — nie bacząc na sukces nowego teatru — wydaje on się takim znoszonym i starym? Dlaczego w nim tak nudno?

Czy nie dlatego, że współczesna sztuka nie jest wieczna — a modna tyl-

ko? Albo może dlatego, że zewnętrzne sceniczne możliwości są bardzo ograniczone i wskutek tego skazane na powtarzanie się — które naturalnie musi się sprzykrzyć?

Jeśli przypatrzeć się uważnie — widzi się — że w nowej sztuce używa się ciągle tychże samych starych scenicznych możliwości — które były używane przez teatr dnia wczorajszego i też same płaszczyzny, parawany, sukna, czarny aksamit, skrajnie lewe malarstwo — przykrywające zestarzałość aktorskiej sztuki. To dowodzi tylko że wszystkie zewnętrzne możliwości teatru są już wykorzystane do ostatecznych granic i więcej w tej dziedzinie nie ma czego szukać. Nowe stwarza się obecnie z dobrego zapomnianego starego — które się pokazuje w nowych kombinacjach. Ale dlaczego w nowym teatrze tak nudno?

Czy nie dlatego, że zewnętrzność chociaż piękna i o wyrazistej formie nie może żyć na scenie sama przez się. Zewnętrzność powinna być usprawiedliwiona od wewnątrz, tylko wówczas ogarnie widza. Ale niedola współczesnego teatru leży w tem, że podówczas, gdy zewnętrzne aktorskie i inscenizacyjne możliwości dosięgły najwyższego rozwoju — są wykorzystywane do najwyższych granic — wewnętrzne twórcze możliwości są zupełnie zapomniane. Nie dość tego — są lekkomyślnie odrzucane przez nowatorów — którzy nie liczą się z tem, że ludzkiej natury nie można przerobić i że ciało bez duszy żyć nie może.

Jeżeli w dziedzinie zewnętrznej sztuki — sztuki zewnętrznej formy — byłem zdumiony wielkiemi zdobyczami nowego aktora — to w dziedzinie wewnętrznej duchowej twórczości byłem szczerze zmartwiony odwrotnem zjawiskiem. Nowy teatr w ciągu ostatnich siedmiu lat nie ukształtował ani jednego aktora-twórcy, zdolnego do wyrażania życia ludzkiego ducha — ani jednej nowej wybitnej w tym kierunku indywidualności, ani jednego nowego podejścia — ani jednej nawet wzmianki o poszukiwaniach w dziedzinie wewnętrznej techniki — ani jednego znakomitego zespołu — jednem słowem — ani jednej zdobyczy w dziedzinie duchowej twórczości. Mało tego. Byłem uderzony tem, że równocześnie z nową sceniczną formą, wróciły aktorom na scenie zupełnie stare sposoby zewnętrznego chłodnego zgrywania się oddziedziczone po starych francuskich melodramatach. Ale stary aktor z czasów naszych dziadków umiał władać swojemi sposobami jak prawdziwy majster a nowy aktor używa starych sposobów jak dyletant.

Czemże to objaśnić, że zewnętrzna wyrazista forma współczesnej nowej sztuki wypełniła się wewnątrz staremi rupieciami aktorskiego rzemiosła, które się naiwnie pokazuje jako coś nowego. Przyczyna jest bardzo prosta; natura mści się za gwałt nad sobą. Wystarczy postawić przed aktorem zadanie, które przewyższa jego możliwości — pod tym naciskiem — uczucie ucieka momentalnie w najgłębsze zakamarki — a na swoje miejsce posyła grube rzemiosło z całym asortymentem szablonów. I im trudniejsze będzie to zadanie, tem prymitywniejsze i nieudolniejsze jest to rzemiosło. A przecież obecne zadanie aktora jest wyjątkowo trudne i różnorodne. Po pierwsze musi usprawiedliwić śmiałą — aż do zuchwałości posuniętą dekoracyjną formę inscenizacji i zewnętrznej gry aktorskiej — do tego potrzebna wewnętrzna technika wczuwania doprowadzona do doskonałości — Tej sztuki nie posiada współczesny aktor, po drugie — trzeba umieć przerabiać starych dramaturgów na nowy sposób — albo też zupełnie uwolnić teatr od autora i zastąpić jego twórczość nie tylko zewnętrznie ale i duchowo — twórczością danych aktorów. To

są zadania ponad siły — nic dziwnego też, że twórcze uczucie ucieka od aktora, który znalazł się w sytuacji bez wyjścia — a na swoje miejsce stawia stary, zużyty, naiwny, zapomniany szablon, który uchodzi obecnie za nową deklamację, plastykę i akcję. Czy przypadkiem nie nadszedł czas, aby pomyśleć o grożącem sztuce niebezpieczeństwie i powrócić jej duszę — jeżeli potrzeba tego nawet z uszczerbkiem piękna zewnętrznej formy, utworzonej obecnie na miejsce dawnej przestarzałej.

Należy pospiesznie podnieść duchową kulturę i technikę aktora do tej wysokości, do jakiej doprowadzona jest obecnie jego fizyczna kultura. Tylko wówczas nowa forma otrzyma niezbędne wewnętrzne ugruntowanie i usprawiedliwienie, bez których zewnętrzna jest nieżyciową i traci prawo bytu. Jest to praca znacznie bardziej skomplikowana i długa. Doprowadzać uczucie do pełnej wyrazistości znacznie trudniej — aniżeli zewnętrzną formę wyrazu. Ale duchowa twórczość jest bardziej potrzebna teatrowi i dlatego trzeba prędko zabierać się do roboty".

Z DAWNYCH LAT

MIECZ PRUSKI NAD TEATREM POLSKIM

Teatr Polski w Poznaniu stanowił dla władz pruskich ustawiczne, nigdy nie wysychające źródło niepokoju. Sprawa Teatru Polskiego nie schodziła prawie nigdy z biurek Król. Rejencji i Dyrekcji Policji. Nic dziwnego. Wszakże gmach Teatru Polskiego, nadomiar przy ulicy prusycypalnej, był jakby urągającym prusactwu jedynym jawnym dokumentem autochtonizmu żywiołu polskiego na ziemiach tutejszych. Więc wymyślano najróżniejsze utrudnienia i zakazy, a jednocześnie wentylowano w drodze ściśle poufnej kwestją ew. zupełnego zamknięcia Teatru Polskiego.

W aktach policji poznańskiej przechowały się szczęśliwie różne tajne dokumenty — nie wszystkie oczywiście, bo większość Niemcy zdołali usunąć — które ujawniają nam dziś te i owe zamysły. Jesteśmy w posiadaniu kilku przyczynków charakterystycznych z lat od 1900—1906.

I tak w październiku 1900 roku rejencja poznańska zwróciła się poufnie do ówczesnego dyrektora policji, Hellmanna, z zapytaniem, czy nie znalby jakiego sposobu na relegację wszystkich „zagranicznych aktorów" z Teatru Polskiego, którzy prawie w całości wypełniają jego ensemble; w tej drodze „uniemożliwiłoby się funkcjonowanie instytucji, poczem w razie przewidywanej bezczynności jej w sezonie zimowym możnaby uznać wogóle jej zbędność.

Krótkie to zapytanie wywołało (10 grudnia 1900) obszerną replikę, która — przyznać to należy z całą objektywnością — wykazuje przedewszystkiem, że ówczesny dyrektor policji, Hellmann, posiadał przecież o wiele więcej rozumu politycznego niż Król. Rejencja. Przeprowadziwszy dowód, że artyści polacy Teatru Polskiego posiadają wszelkie swoje legitymacje w porządku zupełnym, oraz, że nie można ich podciągnąć pod żaden z paragrafów rozporządzenia Ministerstwa spraw wewnętrznych z 11 listopada 1861 odnośnie do zbiegów politycznych z Królestwa, dezerterów i zbrodniarzy, — daje w końcu następującą ciekawą odpowiedź. Podajemy ją w wiernym przekładzie:

„Odnośnie więc do sprawy wydalenia aktorów zagranicznych,

przyznaję, że równałoby się to zamknięciu Teatru Polskiego. Fakt ten byłby ciężkim ciosem dla żywiołu polskiego miasta prowincji. Jak bowiem teatr w każdym innym narodzie, tak i Teatr Polski działa w kierunku kształcenia ludności polskiej, zwłaszcza warstwy średniej, oraz zagrzewania dla sztuki narodowej i polskich ideałów. Odebranie Polakom tej instytucji kulturalnej nazwanoby odcięciem ich od najpraktyczniejszej i najprzystępniejszej sposobności dalszego rozwoju narodowo-polskiego, od sposobności zaznajomienia się z polską twórczością literacką, a w końcu sposobności rozrywki wśród swoich i zdala od niemieckich współobywateli.

Jakkolwiekby zarządzenie takie leżało bardzo w interesie niemiecko-narodowym i państwowym, to przecież do czasu nie mógłbym wypowiedzieć się za podobnem rozwiązaniem sprawy. Krok taki wywołałby największe wzburzenie. A nadto miałby pozory aktu dużej nienawiści, ponieważ dotyczyłby instytucji ogólno kulturalnej i dydaktycznej. Przyczemby z całą słusznością przeprowadzono dowód, że za pośrednictwem teatru umożliwia się Polakom poznanie również licznych dzieł literatury niemieckiej i niemieckich klasyków, jakoteż innych obcych autorów.

Zarządzenie takie pogłębiłoby wreszcie przepaść pomiędzy obu narodowościami na gruncie tutejszym, oraz doprowadziłoby do tego — coprawda po dłuższej przerwie — że wytworzyłby się zespół aktorów krajowych, którzy częściowo już nawet pracują na scenach zagranicznych, i którzyby powrócili tu z pewnością, ażeby tutejszy Teatr w ruch wprowadzić i kontynuować przedstawienia polskie".

Mimo tej opinji Rejencja poznańska kwestji ew. zamknięcia Teatru Polskiego nie odołżyła ad acta; wznowiła ją widocznie w roku 1904, skoro dyrekcja policji w lipcu tegoż roku znowu tej samej udzieliła odpowiedzi. Nikt z nas nie uświadamiał sobie zapewne, na jak cienkim włosku ów miecz Damoklesa wisiał już nad Teatrem Polskim.

Cz. Kędzierski.

LISTY INFORMACYJNE

Opinja publiczna

zazwyczaj bardzo słabo jest informowana o sprawach teatralnych, jakie rozgrywają się w poszczególnych miastach Polski.

Zazwyczaj zajmuje się niemi prasa lokalna, która poza kordon swej sceny nie sięga — a to niedobrze! — Powinno i musi nas interesować wszystko co dotyczy całokształtu życia narodu — wszystko i we wszelkich wymiarach.

Pragnąc przełamać ten — powiedzmy — zwyczaj, czy awersję — chcemy dać przegląd choćby najpobieżniejszy życia teatraln. Poznania.

Utarło się mniemanie (jakżeż niesłuszne!), że Poznań jest jakoby na uboczu wielkiego traktu, którym pędzi młode, bujne życie polskie!

Tymczasem wystarczy uprzytomnić sobie choćby niebywały rozrost budowlany związany z gigantycznemi zamierzeniami Wystawy Powszechnej, aby całą „uboczność" miasta rzucić do kosza.

Refleks przygotowującej się Wystawy pada na wszystko co w Poznaniu społeczną i kulturalną pracą się para na przedsiębiorstwa, fabryki, instytucje, redakcje — a przedewszystkiem na teatry.

Teatry miejskie

więc opera czyli Teatr Wielki, oraz Teatr Polski układają swój repertuar po tej linji, aby na Wystawie godnie i reprezentacyjnie wystąpić. To dziś jest troską największą dyrektora opery p. Stermicza-Valcrociata i dyrektora Teatru Polskiego Bolesława Szczurkiewicza — a dyrektor administracyjny obu teatrów głowi się jak koniec z końcem związać — taki już jego los! — bo choć frekwencja (na psa urok!) dopisuje — ale też i wydatki wzmożone (nowe kostjumy, nowe dekoracje — niech tę Wystawę...!) Jednem słowem p. St. Czapelski ma twardy orzech do zgryzienia.



Dyrektor opery poznańskiej P. Stermicz Valcrociata

Z dziejów i repertuaru obu teatrów.

W Teatrze Wielkim otworzono sezon 15 września „Strasznym Dworem“, pierwszą premjerą był „Chopin“ Oreficego, opera oparta wyłącznie na melodjach chopinowskich, wywołała ona w prasie oczywiście, gorącą dyskusję, część krytyków uważa całą tę kombilację za sprofanowanie twórczości twórcy mazurków, przeważały jednak zdania, iż opera ta przyczynia się raczej do popularyzacji twórczości Chopina. Opera cieszyła się znacznem powodzeniem, wystawiona też była i obsadzona pierwszorzędnie — w tytułowej partji wystąpił p. Drabik, kapelmistrzował p. Wojciechowski, reżyserował p. Urbanowicz, dekoracje wykonał p. Jarocki.

Następną premjerą była opera trzyaktowa z życia ludu neapolitańskiego H. Wolff-Ferrariego „Klejnoty Madonny“, świetnie przygotowane muzycznie przez dyrektora Stermicza, rewelacyjnie wyreżyserowane przez Zygmunta Zaleskiego, znalazły „Klejnoty Madonny“ tak pod względem wokalnym jak i aktorskim wybornych przedstawicieli w osobach S. Marynowicz-Madejowej, M. Perkowicza i Z. Zaleskiego.

Słówko o zespole!

W tym sezonie — można to stanowczo twierdzić — zespół jest w pierwszorzędnej formie. Wytrawny kapelmistrz i pedagog dba już o to, aby całość imprez miała kształt intensywnie staranny — toteż opera poznańska może śmiało konkurować z dużej sławy zażywającemi operami zagranicznemi. Reżyserem głównym jest Zygmunt Zaleski, światowej sławy śpiewak (rok rocznie występuje gościnnie na największych scenach europejskich np. La Scala w Medjolanie, Opera w Paryżu, doskonały bas p. Urbanowicz jest drugim obok Zaleskiego reżyserem, poza Stermiczem posiada opera jeszcze dwóch wysoce utalentowanych dyrygentów w osobach pp. Tyllji i Wojciechowskiego.

Przy sposobności pomówimy szerzej o takich tuzach zespołu jak pp. Stefanja Marynowicz, Zacharska, Kisielewska, Roesslerówna i in. z pełną werwy i temperamentu Fontanówną na czele. A tenorzy? — Czarnecki, Drabik, Perkowicz — pierwszorzędne siły! — a basy — Urbanowicz i Romanowicz itd., barytoni? — Karpacki i Maj itd. — Dodajmy jeszcze dwa słowa o mocnej orkiestrze i zespole baletowym liczącym ni mniej ni więcej jak 65 os. (primabaleriny: Grabowska i Jedyńska) — któremi przewodzi mistrz baletu M. Statkiewicz, a otrzymamy grubemi krechami narysowany obraz Opery Poznańskiej, która ze śmiałą otuchą może oczekiwać owych miljonów widzów i słuchaczy, jakich ma zwabić wielka przyszłoroczna Wystawa.



Teatr Wielki: „Bal w operze"

Teatr Polski

w Poznaniu ma sławę propagatora repertuaru rodzimego. W roku zeszłym 200 dni w sezonie zajęły sztuki autorów polskich, w tem Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Fredro, Zegadłowicz, Ritter, Bliziński, Kawecki, Perzyński i w. i.

Pod tymsamem hasłem i sezon obecny — hasło to nam tembardziej rozgłośnie brzmi w Teatrze Polskim, że i tu troska o repertuar Wystawowy jest na pierwszym planie, oczywiście będzie to repertuar polski, retrospektywny od Fredry po najmłodszych.

Po kilkumiesięcznej przerwie (odświeżano i przebudowywano teatr) otwarto podwoje teatru lecz już nie tego samego co w sezonie przeszłym. Teatr po odnowieniu i odpowiednich adaptacjach zmienił poprostu fizjognomję, stał się czemś innem, przytulnem, świetliskiem.

Zainaugurowano sezon

przedstawieniem „Starego Kawalera" Józefa Korzeniowskiego. Miła ta, staroświecka komedja posiada dużo humoru i śmiesznych sytuacyj, wymaga jednak sprawnej i dobrze wyczutej reżyserji oraz koncertowej gry aktorów. Przedstawienie pod względem jakości było pierwszorzędne. Złożyło się na to: wspaniała reżyserja Wysockiej i serdeczna, mocno opracowana gra artystów. Na pierwszy plan wysunął się bohater komedji (p. B. Szczurkiewicz. Stworzył kreację finezyjną, chwilami (scena mistyfikacyjnej śmierci) mistrzowską. Para sióstr, reprezentowana

przez p. Wysocką i p. Młodziejewską, wzbudzała za każdem pojawieniem się tych złośliwych, chytrych i wspaniale, przesadnie ubranych pań salwy śmiechu. Podkreślić jeszcze należy grę p. Wierzejskiej, Biesiadeckiej, Przystańskiego i Chmielewskiego, który wywołał jakby wyblakłą fotografję starego sługi sienkiewiczowskiego.

Na ogół

jeśli chodzi o zespół — trzeba tu wyraźnie zaznaczyć, że jest to zespół pierwszorzędny! Najwybitniejszą indywidualnością jest wielka polska tragiczka, wytrawny człowiek teatru St. Wysocka, obok niej takie talenty jak Grabowska, Biesiadecka, Młodziejowska, Ludwiżanka, Żbikowska, Sachnowska, Podborówna, Wierzejska i i. Z artystów Szczurkiewicz, Bracki, Noskowski, Chmielewski, Kondradt, Boelke, Bryliński, Godlewski, Nowacki, Biesiadecki i i. - oto zastęp, z którym praca jest radością, a rezultaty pracy, wysokiego gatunku.



„Stary kawaler" J. Korzeniowskiego (St. Wysocka, B. Szczurkiewicz, N. Młodziejowska).

NA PRÓBIE GENERALNEJ

W formie zajmującego feljetonu wybitny współczesny krytyk, essayista i dramaturg hiszpański Azorin rzuca kilka ciekawych uwag o teatrze.

Wywieszona na tablicy, na dzień następny, kartka obwieszczała: „O wpół do trzeciej *Uczciwy przestępca*. Próba generalna. Nazajutrz o trzeciej poczęli się schodzić aktorzy biorący udział w sztuce. Sztuka jest prosta, o krótkich aktach. Aktorzy grają bez zarzutu. Widownię kryje mrok; w fotelach widać przyjaciół autora, twierdzących, że są jego przyjaciółmi — dziennikarzy i fotografów. Don Gaspar przybył nieco przed 1/23, naturalnie. Jest to mężczyzna wysoki... Lecz, czyż nie znamy go wszyscy? Mamże opisywać, co codzień

widzimy. Skoro jednak zacząłem, skończę już. Don Gaspar jest słusznego wzrostu, z.rabny, dobrze zbudowany. Blond czupryna, gęsta i jedwabista. Oczy duże, jasne, czasem cień melancholji z nich wychynie. Don Gaspar jest jowialny, rozmowny, wesoły i nagle jakby opadał z jakiegoś wysokiego, bardzo wysokiego szczytu; niewidzące zapatrzenie się; myśl jego zda się odrywać od rzeczywistości, z oczu przeziera smęt. Ubranie don Gaspara, codzienny jego garnitur świadczy o dobrym smaku, staranności i czystości.

Pod koniec pierwszego aktu zbliża się do don Gaspara jeden z dziennikarzy.

— Zadowolony pan, drogi mistrzu? — pyta.

— Najzupełniej; wszyscy aktorzy w swoich rolach.

— A Katarzyna?

— Niezrównana, niezrównana — odpowiada autor.

W kółku przyjaciól don Gaspara — tak się nazywają sami — padają uwagi.

— Cienkie —

— Bez sensu —

— To nie teatr —

— Ruchu brak —

— Wątek się gubi —

Don Gaspar, witając jednych, z drugimi zamieniając kilka uprzejmych słów, zbliża się do grupy.

— Jakie życie!

— Co za charaktery!

— Nie wiem — powiada najszczerszy z nich, to znaczy najmniej obleśny, — nie wiem... Publiczność może inaczej to pojmie.

— Dlaczego? — pyta don Gaspar z miłym uśmiechem.

— Trzy końcowe sceny trzech pierwszych aktów są nieco cienkie.

— I ja zgodzę się z tem zdaniem; czegoś im brak — poparł drugi przyjaciel.

— Powiem to panom — mówi zawsze uśmiechnięty don Gaspar — Powiem to wam. Wyjaśnię zagadkę. Finały trzech aktów podobnie jak finał czwartego świadczą o nieopanowanej technice. Te akty kończą się bez żadnego efektu; kończą się jak u Unamuna; a wiedzą to panowie, że dla mnie teatr Unamuna jest prawdziwym, istotnym, pełnowartościowym teatrem współczesnym.

— Ciekawe, cikawe, drogi mistrzu — mówi dziennikarz, który zbliżył się do grupy. — Czy pan pozwoli? — Wyjął notatnik gotów już zapisywać.

— Proszę, bardzo, proszę. Mówiłem więc... Aha, nie skończyłem wyłożyć swoich poglądów. Oto jak się przedstawiają w całości: To, co się najbardziej przeżywa, to technika. Technika jednej epoki nie służy już w drugiej. Postarałem się stworzyć sztukę bez techniki i to zwróciło uwagę panów. Czy jest sztuka w teatrze Unamuna w D r u g e r n, B r a c i e J a n i e, w T u l i o M o n t a l w a n i e, w R a c h e l i?

— A nie sądzi pan, drogi mistrzu, że to jest sprzeczne z tradycją? — — odparł dziennikarz.

— I z istotą teatru — poparł inny z grupy.

— Tradycja! Istota teatru! — zawołał z humorem don Gaspar.

Lecz w tym momencie na scenie ukazała się smukła wytworna, elegancka, pełna wdzięku postać Katarzyny Barcena.

Akt trzeci się zaczyna. Katarzyna podchodzi aż do rampy, szuka pilnie oczyma, gdzie znajduje się autor i mówi.

— Dobrze wyglądam, don Gasparze? —

— Don Gasparze, Katarzyna mówi do pana, — zwraca uwagę roztargnionemu pisarzowi jeden z przyjaciół.

Autor zwraca wzrok na scenę i z mroku obserwuje wdzięczną aktorkę.

— Cudownie, cudownie, Katarzyno — pani, jest zawsze wytworna, piękna i w roli. —

— Dzięki, dzięki, don Gasparze — śmieje się Katarzyna.

Martinez Sierra zbliża się do grupy i mówi do don Gaspara.

— Jeśli pan pozwoli, rozpoczniemy akt trzeci.

— Chwileczkę — odpowiada autor — właśnie tłumaczę panom mój pogląd na teatr. Niech pan posłucha, chciałbym wiedzieć, czy ma sens, co mówię. Moim zdaniem dramat (i wogóle wszelka sztuka) winna być statyczna.

Dziennikarz z notatnikiem w ręce:

— Jak, drogi mistrzu? — pyta

— Statyczna — powtarza don Gaspar — ale może pan też napisać ekstatyczna.

— Statyczna i ekstatyczna — powtarza dziennikarz.

— Statyczna i ekstatyczna — wraca don Gaspar do przerwanej rozmowy. — Prawdziwa sztuka, prawdziwy dramat są statyczne. To jest prawdziwa tradycja w Hiszpanji, to jest sztuka teatru.

Teatr Lope de Rueda, jest statyczny w swej istocie, Lope de Vega łamie tradycję i tworzy teatr dynamiczny. Lope grzebał literaturę, Cervantes, umysł nawskroś statyczny natchnął teatr tą cechą własnego charakteru — jego cudowne intermedja — lecz uwiedziony przez Lope gwałci własną naturę i wbrew niej tworzy teatr dynamiczny obok Lope de Vega. I to jest błąd, przeciw własnej naturze, przeciw własnemu talentowi. Cervantes musiał się załamać i załamał się, mogąc zostać niezrównanym dramaturgiem, czego dał dowód w intermedjach. —

Uśmiechy na widowni. Katarzyna ze sceny woła.

— Zaczynajmy wreszcie. —

Don Gaspar zwraca się do Martineza Sierry.

— Cóż pan myśli o tem, panie Grzegorzu.

Zapytany uśmiecha się; waha się chwilę przez grzeczność i odpowiada:

— Niezwykłe ujęcie, don Gasparze.

Kurtyna spada; po krótkiej przerwie znów dzie w górę. Na scenie Justo i pisarz. Pisarz zbliża się do don Justa.

— „Panie wszystko już wypróżnione, o wpół do szóstej przybywa sędzia i uroczystość........“

Don Justo odpowiada:

— „Doskonale, don Klaudjo; pójdźcie do mej komnaty i oczekujcie mnie tam nie oddalając się ani na moment. Gdyby ktoś mnie szukał......

Azorin.

(jot)

KRONIKA

NAJBLIŻSZE PREMJERY W NASZYCH TEATRACH

Z Opery.

W niedzielę, 23 bm. premjera amerykańskiej operetki Kerkera p. t. „Piękność z Nowego Jorku“ z pp. Dudiczówną (tytułowa), Fontanówną, Karską, Majchrzakówną, Nochowicz, Bratkiewiczem, Folańskim, Gruszczyńskim, Sendeckim i Wiśniewskim, kapelmistrz p. Eichstaedt, reżyser p. Folański. Dekoracje art.-malarza Jarockiego.

Najbliższą premjerą będzie opera Leona Dołżyckiego „Krzyżacy“. Libretto oparł autor na powieści Sienkiewicza. Reżyseruje Urbanowicz — Kapelmistrz: Wojciechowski. Rolę Danusi kreuje p. Kisielewska, Zbyszka — p. Perkowicz.

Dekoracje pędzla p. Jarockiego.

Równocześnie przygotowuje się F. Nowowiejskiego wspaniały balet pt. „Tatry“.

Inscenizacja Jarockiego i Statkiewicza z udziałem całego zespolu baletowego.

Przy pulpicie kapel. Tyllja.

Z Teatru Polskiego.

W sobotę, dnia 22. XII. premjera dwóch arcydzieł komedji polskiej Al. hr. Fredry „Ciotunia“ i „Nikt mnie nie zna“. Re-

żyserja spoczywa w doświadczonych rękach pp. Wysockiej i dyr. Szczurkiewicza. W przedstawieniu biorą udział najlepsze siły naszego teatru.

Następne premjery w przygotowaniu: „Królowa Biaritz" komedja **M. Hennequina i R. Coolusa.** „R. U. R." **Karola Capka i Szekspira** „Makbet".

GŁOSY PRASY

W świetnie redagowanym tygodniku W. Grubińskiego „Echo Tygodnia" czytamy interesujące artykuliki na temat spraw teatralnych, n. p.

Teatr w teatrze.

Dyrektor Szyfman założył miesięcznik, który stanowi dodatek do programu i nosi miano Teatru.

Dopiero dziesięć tygodni pismo to wychodzi, a już jest na ustach wszystkich, interesujących się literaturą dramatyczną i sceniczą. Sądząc z poczytności nowego organu dyr. Szyfman będzie musiał podwoić albo i potroić jego rozmiary. Tajemnica tej poczytności leży w tem, że publiczność spostrzegłszy, że powstało czasopismo, które nic sobie nie robi z nietykalności recenzentów, szczerze się uśmiała i zaczęła wesoło obserwować raptowne znalezienie się krytyka na cenzurowanem. Zwłaszcza że krytyka dojadła nietyle autorom, aktorom i dyrektorom, **ile publiczności**: dojadła źle pisanemi recenzjami, nieinteligentnemi recenzjami, amatorskiem rozumieniem się recenzentów na teatrze, a czasem, i wyraźną nielojalnością.

Metamorfozy.

W ostatnim numerze Teatru poświęcono artykuł panu Emilowi Breiterowi. Rzecz ta nosi tytuł Metamorfozy pana Breitera, i, doprawdy, nie ma w sobie ani odrobiny tego, co się potocznie nazywa owijaniem w bawełnę.

Przeczytawszy ten artykuł, p. Breiter w rozgoryczeniu podobno powiedział z odcieniem dumy, nawet wyniosłości:

— Co za metamorfozy? Ja nigdy nie zmieniam zdania: ja się rozwijam!

No co podobno rzekł dyr. Szyfman któremu to powtórzono:

— Niechby się rozwijał, ale dlaczego potem nanowo się zwija?

Wpływ recenzji.

Wznowiona sobotnim sztychem na niedzielny targ Polka w Ameryce Kozłowskiego, wystawiona niejako cichcem popołudniu, bez zaproszenia recenzentów, z miejsca, jak to się mówi za kulisami chwyciła i zaczęła robić świetną kasę. Podniesiono ceny. Nie zraziło to publiczności. W niedzielę Polka w Ameryce dała komplet i największy tegoroczny dochód wieczorowy Teatru Letniego.

Tak wygląda wpływ recenzji na powodzenie sztuki. A p. Emil Breiter w artykule polemicznym, atakując dyr. Szyfmana, wola patetycznie: „Dorywczość, bezplanowość. Czy można się dziwić, że publiczność warszawska woli chodzić do kinematografu?"

Woli?

Wcale nie woli. Chodzi tłumnie do teatru na sztuki wznowione dorywczo, bezplanowo, o których recenzenci nie pisali.

Jaki stąd wpływa wniosek?

Że recenzent jest człowiekiem, zniechęcającym publiczność do przedstawień teatrlanych.

*

W prasie krakowskiej czytamy:

Recenzent teatralny.

skazany na 2 miesiące więzienia.

Kraków, 10. 12. (AW). W dniu 6 b. m. odbyla się w sądzie okręgowym w Krakowie rozprawa przeciwko recenzentowi teatralnemu Drowi K., który wystąpił przeciwko Maciejowi Szukiewiczowi. Szukiewicz pociągnął Dra K. do odpowiedzialności o obrazę czci popelnioną drukiem. Dr. K. bronil się tem, że dzialał pod przymusem wewnętrznym. Trybunal wydał wyrok skazujący Dra K. na dwa miesiące więzienia, zaostrzonych postem raz w tygodniu, na zaplacenie oskarzającemu 2 tysiące zlotych na pokrycie kosztów procesu i ogłoszenie wyników procesu w „Glosie Narodu" i „Nowym Dzienniku".

*

„**Epoka**" (z **d. 30. 12.**) „Jak pracuje opera poznańska?" W artykule pod powyższym tytulem charakteryzuje p. T. Mazurkiewicz energję i żywotność naszej opery, dzięki artystycznemu kierownictwu dyr. P. Stermicza i administracyjnym talentom p. S. Czapelskiego. „Jeśli weźmiemy do ręki wykaz dziel, wystawionych w ubieglym sezonie i tych, które Dyr. wystawić obiecuje w br., uderza nas ich ilość, jakość jak również wielostroność repertuarowa. Aby tego dokonać, trzeba rozwinąć do maksimum pierwiastek pracy. I to istotnie trzeba z calem uznaniem powiedzieć o operze poznańskiej: panuje tam wszechwladnie duch niezmiernej pracowitości, narzucony z góry przez dyr. Stermicza, tego codziennego, mozolnego trudu, na którym buduje się rezultaty takiego jak poznański repertuaru. Opera daje z reguly co miesiąc premjerę... to też praca trwa tam caly dzień, próby i lekcje zaczynają się o 10 rano i trwają z przerwą obiadową do wieczora. Po wyliczeniu obfitego repertuaru

— zauważa słusznie warszawski korespondent, że cała ta imponująca praca dokonywana jest przy b. szczupłym ilościowo zespole, i przy stosunkowo nieznacznej subwencji miasta — co jest możliwe jedynie przy poznańskiej frekwencji, jednej z najwyższych w Polsce, dzięki całemu szeregowi celowych posunięć w tym dziale przez rozsądną administrację itd.

Rzadki głos.

W miesięczniku warszawskim „Teatr" pisze dyr. A. Szyfman o stołecznej prasie i jej stosunku do teatru, że „prasa idzie drogą swoich teorji, interesów indywidualnych, jest nerwowa, nieanalistyczna, nie lubi niczego uzasadniać, rozpływa się w żarcikach, dowcipach, essaie'ach i niedomówieniach i raczej szkodzi teatrowi — niż pomaga. O wychowawczej roli krytyki w stosunku do autorów, aktorów i kierowników — mowy być nie może itd." Od tych stołecznych nieporozumień jakże miło odbija rzeczowy ton i rozsądny głos naszego krytyka muzycznego z „Przeglądu Porannego", który pozwalamy sobie w wyjątkach przytoczyć. O konieczności np. ścisłego kontaktu pomiędzy społeczeństwem i krytyką a twórcami ruchu muzycznego pisze p. Mieczysław Brzostowski w nast. sposób:

A kontakt taki i to kontakt życzliwy i pełen zaufania, potrzebny jest dla jednej jak i dla drugiej strony. Nie znaczy to, by ostrze krytyki miało być stępione. Krytyka tu jak we wszystkich przejawach życia ludzkiego być winna, i. człowiek jeśli jest, szczery w swych poczynaniach artystycznych, oczekuje nawet z upragnieniem wymiany myśli na temat swych relacji — rodzi to bowiem wspólną myśl, wspólne dążenia, podnosząc poziom wspólnych umiłowań. Ale niezbędny tu jest jeden warunek, który dziwnie często bywa gdzieś zatracany — umiłowanie nietylko przedmiotu, o którym się mówi lub pisze, ale szczery, z serca wypływający życzliwy stosunek do tych, którzy z wielkiem nieraz zaparciem się siebie pracują na gruncie wspólnie umiłowanej sztuki. Ustosunkować się tak winno nietylko do tych, których wynik pracy artystycznej zgadza się już z naszemi na ten temat poglądami, ale i do takich pracowników, którzy według naszego zapatrywania są dopiero na bliższej lub dalszej drodze do osiągnięcia zamierzonego artystycznego celu. Tembardziej w stosunku do tych ostatnich winnyśmy okazywać wiele życzliwości, ciepła, podając im niejako rękę, by podnieść ich coraz wyżej. Krytyka winna być twórczą, a nie niszczycielską; powinna ona psychicznie wzmacniać krytykowanego pracownika, dodawać mu siły do dalszych doskonaleń się, a nie oschłym ironicznie wyszydzającym stanowiskiem paraliżować życiową energję, która jest przecież nieodzownym motorem wszelkiej pracy. Zwłaszcza gdy mamy do czynienia z młodymi artystami, którzy wsparci własną rzetelną i poważną pracą, zdołali talent swój doprowadzić do takiego poziomu, że sztuka ich przedstawia już wyraźną zdecydowaną wartość. Tu trzeba być podwójnie skrupulatnym w wydawaniu publicznie swej opinji, chodzi bowiem nietylko o wypowiedzenie suchej charakterystyki (choć rzetelnie sprawiedliwej), lecz o podanie ręki początkującemu koncertantowi i dobrem życzliwem słowem dodać mu sił i energji do dalszej pracy. Tu czynnik społeczno-wychowawczy winien odgrywać dużą rolę, jeśli się chce oczywiście postawić krytykę na właściwem miejscu. A u nas jakżeż często dzieje się inaczej. Gra np. młody pianista. Daje poważny program podzielony na dwie części wieczoru. W pierwszych utworach pod wpływem naturalnego zdenerwowania nie wykazuje jeszcze właściwego swego oblicza; są nawet pewne niedociągnięcia. W dalszym jednak ciągu gry w części drugiej koncertu, wykonuje już poważne utwory nietylko bez zarzutu, ale wykazuje duże poczucie frazy, wyczucie tonu, szlachetność linji muzycznej, barwność dynamiczną, czystość techniczną, doskonałą pedalizację — słowem gra przedstawia już dużo artystycznego zadowolenia.

(C. d. n.)

Adres Redakcji: *Sekretarjat Teatru Polskiego w Poznaniu.* — Redaktor *Emil Zegadłowicz*

Ukarany krytyk.

Madame de Stael, znakomita pisarka francuska, pogniewała się poważnie z wicehrabią de Choiseul za złośliwe epigramy, które o niej napisał. Jednego dnia jednak spotkali się w towarzystwie i przypadek zrządził, iż podczas kolacji musieli usiąść obok siebie. Dla zachowania pozorów rozmowa była nieunikniona.

— Dawno już pana nie widziałam — rzuciła oschle pani de Stael.

— Ach łaskawa pani, byłem ciężko chory...

— Rzeczywiście? Choroba była niebezpieczna?

— Straszna. Zatrułem się śmiertelnie jakimś nieznanym jadem...

— Okropność... A czy pan przez nieostrożność nie ugryzł się we własny język?

Dowcipna nauczka oszołomiła tak złośliwego pamflecistę, że nie zdobył się na odpowiedź...

—



Pięknem za nadobne.

Maurycemu Rostand'owi, synowi wielkiego poety francuskiego Edmunda (1868—1918), na pewnym proszonym obiedzie wypadło poprowadzić do stołu damę, która dla swej złośliwości była mu wielce niesympatyczna.

Podczas obiadu dama niespodziewanie przysuwa się ku niemu i poczyna ciągnąć go za lok.

Widząc, iż włosy stawiają opór, wykrzykuje ze szczerem zdumieniem:

— Niesłychane! Byłam przekonana, że pańskie włosy są sztuczne!

Poeta nic nie odpowiedział, po chwili jednak pociągnął sąsiadkę za włosy.

Skoro cały pęk został mu w ręku, powiedział zupełnie spokojnie:

— Ładna historja! A ja byłem przekonany, że one są prawdziwe...

Humor muzyków.

Verdi, osiągnąwszy szczyt swej sławy, był oblężony przez proszących go o autografy i zdania w albumach, co jednak czynił niechętnie. Pewnego dnia jednak jednej z pięknych dam udało się złamać opór autora „Otella". I oto co napisał sławny kompozytor w wytwornym pamiętniku jednej z najpiękniejszych kobiet:

„Chłopcy dobrze wychowani nie powinni czyścić sobie nosa palcami i nie powinni kłamać. Piękne i eleganckie damy nie powinny żądać autografów od osób starszych, a winny tylko otrzymywać listy miłosne".

Koniec świata.

Wiktor Hugo, wielki poeta francuski, miał za młodu zwyczaj golić się codziennie. Golarz jego był niezmiernie gadatliwy. W roku 1839 rozpowszechniła się wieść, że zbliża się koniec świata; fryzjer udzielił podczas golenia poecie tej okropnej wiadomości.

— Och, mon Dieu — mówił — ludzie utrzymują, że świat cały zginie, 2 stycznia mają wyginąć zwierzęta, a 4-go ludzie.

— Przerażasz mnie pan — odrzekł Wiktor Hugo — a któż mnie 3 stycznia ogoli?

Uprzejmość Masseneta.

Znając uprzejmość Masseneta, słynnego kompozytora francuskiego, matki adeptek sztuki męczyły go prośbami wysłuchania „utalentowanych" latorośli. Na jednej z takich audjencji, tym razem fortepjanowej, wpatrzona w Masseneta matka ofiary, zauważyła, że mistrz wciąż potakująco przechyla głowę.

Po skończonej produkcji mistrz zbliżył się do matki panienki i wyrzekł:

— Winszuję pani!

— A więc mistrzu, córka moja ma przyszłość?

— Stanowczo! Dała jej pani religijne przygotowanie, technikę ma ewangieliczną, prawa ręka nie wie co robi lewa, córka pani będzie błogosławiona!

Napoleon dezerterem.

Kiedy Napoleon, cofając się z pod Moskwy po nieszczęśliwej kampanji, w chłopskich saniach znalazł się nad Niemnem, zapytał się przewoźnika, czy już wielu francuskich dezerterów tędy się przeprawiło. Na to usłyszał odpowiedź:

— Nie panie — wyście są pierwsi!

Czcionkami Drukarni Wydawniczej Franciszek Krajna, Poznań ulica Strzałowa nr. 2a